



Ni contigo ni sin ti: amores y desamores entre cine y literatura

Entrevista a Giovanna Pollarolo

Ni contigo ni sin ti: relaciones entre cine y literatura se titula el libro que publicará próximamente nuestra entrevistada, la poeta y guionista Giovanna Pollarolo. Dicha publicación compilará distintos artículos vinculados a los nexos que existen entre los libros y las películas. A propósito de ello, conversamos sobre el eterno dilema entre la supremacía del texto literario versus el filme. ¿Siguen existiendo los mismos paradigmas y prejuicios para calificar despectivamente a la adaptación cinematográfica de una novela?

José Carlos Cabrejo



Fotos: Sofía Bedoya.

¿Cómo surge la idea de hacer este libro compilatorio?

Desde hace muchos años me interesa el tema de las diversas formas en que se relacionan el cine y la literatura, por mi propia afición a ambas expresiones. Ver películas y leer novelas es lo que más me ha gustado en la vida desde que tengo uso de razón y eso no ha cambiado en lo absoluto. Además, yo también he realizado adaptaciones, y actualmente enseño un curso de cine y literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), y tomando en cuenta que falta más teoría al respecto, sobre todo con relación a la literatura hispanoamericana, se me ocurrió el proyecto de este libro y convocar a gente de la academia. Estoy recibiendo propuestas interesantes, principalmente de estudiosos y críticos jóvenes; los mayores, en general, han preferido abstenerse, lo cual es bastante sintomático.

Cuando estudié literatura en la PUCP en los años ochenta, el cine y la literatura se veían como dos mundos completamente separados. No había la más mínima preocupación o reflexión por sus conexiones, a pesar de que nadie ignoraba que el cine, prácticamente desde sus inicios, adaptaba obras literarias. Por aquellos tiempos, Francisco Lombardi estaba adaptando, con José Watanabe, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. Yo pensé que podía hacer mi tesis sobre el tema de la adaptación de la literatura al cine y hablé con José al respecto; me interesaba analizar el “pasaje” del texto literario al fílmico, qué había ocurrido, cómo. Empecé a buscar bibliografía, un director de tesis, en fin. Avancé cuarenta o sesenta páginas de la investigación pero me di cuenta de que no tenía las suficientes herramientas teóricas para un estudio de esa naturaleza. Algunos trabajos se orientaban a la lingüística, buscaban analogías entre el lenguaje verbal y el cinematográfico: ¿Un plano equivale a una oración, a un sintagma?; otros, como el “clásico” de Pio Baldelli, rechazaban la práctica de las adaptaciones de las grandes obras acusándolas de comerciales; y el ahora ya clásico, quizá por pionero en nuestra lengua, *Cine y literatura* de Gimferrer partía de una premisa que cancelaba cualquier estudio

comparativo: el cine se había quedado en una narrativa decimonónica, debía imitar a la novela experimental inaugurada por Joyce.

En general, primaba la idea más chata y el prejuicio de que la literatura es superior al cine; o, la más “tolerante”: son expresiones diferentes, no se pueden comparar. O sea, tratemos el cine independientemente de la literatura y todos en paz. Pero en el momento de ver una película adaptada de una novela canónica los lectores/espectadores se limitaban a elaborar juicios valorativos –“la película es inferior”, “es infiel”– y los más interesados se convertían en detectives empeñados en elaborar el inventario de las traiciones.

Cuando estudié literatura en la PUCP en los años ochenta, el cine y la literatura se veían como dos mundos completamente separados.

Así, mi proyecto de tesis fracasó; y años después, cuando tuve que hacerla, cambié de tema aunque tenía la intuición de que dicho tema debía ser retomado. El solo hecho de que más del ochenta por ciento de películas del cine comercial son adaptaciones y el que las reacciones del público suelen ser negativas, pero a pesar de ello sigue consumiendo adaptaciones, son más que buenas razones para investigar “el pasaje”.

Teorías como las de la intertextualidad y el dialogismo bajtiniano, entre otras, han permitido cambiar el enfoque valorativo, desprenderse de la vieja concepción romántica de la “originalidad” como criterio para determinar lo artístico y jugar, como Borges en *Pierre Menard autor del*

Quijote, con la idea de que la copia es imposible, aun cuando copiar sea el objetivo. Me interesa, siguiendo a Robert Stam, plantear el estudio de las adaptaciones como “lecturas” del texto literario, lo cual permite ir más allá de la afirmación más obvia, aquella que refiere a la “diferencia radical”: el cine se hace con imágenes y sonidos; la novela con palabras. Claro, nadie lo duda, pero esa diferencia no cancela la relación entre ambas expresiones. Hay otros motivos por los que una película es diferente de la novela: narrativos, ideológicos, preferencias y estilo del director, etcétera.

Hace mucho tiempo me contaron que dictaste un curso sobre literatura y medios de comunicación, y que hiciste un experimento. Pediste que algunos alumnos leyeran *La naranja mecánica* y luego vieran la película, mientras que otros debían hacer lo contrario, que primero vieran la película y después leyeran la obra. A continuación, preguntaste si les gustó más el libro o la película. El resultado fue que quienes primero leyeron la novela les gustó más que la película, pero quienes primero vieron el filme les gustó más que la obra literaria adaptada. Creo que ese experimento demuestra que no es un asunto de superioridad el que está en juego en las relaciones del cine con la literatura. En efecto, los placeres producidos por el cine y la literatura pueden ser completamente equiparables.

Esto también lo dice Robert Stam. Se ha estudiado poco el tema de la percepción. Efectivamente, lo primero que se disfrute (sea la novela o la película) se sentirá como el texto original. En el caso de haber leído primero la novela, por lo general la película no nos satisface porque siempre consideramos la imagen mental que habíamos creado a partir de la lectura y sentimos una suerte de desasosiego, de sentimiento de pérdida. Por otro lado, también es cierto que muchas películas apenas rozan lo más superficial de la novela y se suele decir, casi como si de una ley se tratara, que de una mala novela resulta una buena película y viceversa; lo cual es una generalización bastan-

te peligrosa. No es que vayamos a ser acríticos y no considerar la calidad del resultado pero también hay que analizar por qué nos perturba tanto una adaptación, preguntarnos qué le estamos exigiendo a la película, qué clase de “fidelidad”: ¿queremos que nos cuente lo mismo de la misma manera? Orson Welles decía: “Si no tienes nada nuevo que decir de una novela, ¿para qué la adaptas?”.

Bazin, para defender las adaptaciones, escribió que aunque fueran malas no le hacían ningún daño a la novela porque despertará en el espectador una curiosidad por la obra literaria, y así podrá notar la diferencia. O sea, el cine como medio motivador para la lectura. Particularmente no me gusta mucho esa propuesta pero en los años sesenta debe de haber desconcertado a los críticos y cinéfilos empeñados en romper todo vínculo entre cine y literatura.

EL CINE EN LA LITERATURA

Como me comentabas al comienzo, en las últimas décadas lo que ha ido creciendo es una mayor preocupación de las relaciones entre cine y literatura. ¿Crees que eso también se conecta con la sensibilidad de muchas obras literarias, como por ejemplo cuando se habla de los vínculos que existen entre la obra de Carlos Fuentes y *El ciudadano Kane* de Orson Welles? ¿Crees que justamente este conjunto de novelas que también se ven influenciadas por el cine abren paso a una profundización teórica cada vez mayor en la exploración de las asociaciones de las novelas con las películas?

Cuando aparece la televisión, el cine adquiere prestigio. Recuerdo los testimonios de Jean Paul Sartre, quien contó que cuando era niño, él y su madre iban al cine porque a su padre y a su abuelo les parecía un espectáculo vulgar, hecho para el disfrute de los iletrados. Recién en los años sesenta la influencia del cine sobre la literatura se siente más. Eso ocurre también gracias a la crítica francesa, que rescata películas sin

“valor artístico” vistas como productos industriales, de consumo. Rescatan el cine de Ford, de Hitchcock, de Hawks, hasta el melodrama de Douglas Sirk antes menospreciado, sorprendiendo a los críticos norteamericanos, quienes pensaban que en Estados Unidos se hacía un cine comercial y que las películas importantes eran las obras de autor europeas.

Pienso que todo eso contribuyó a cambiar la percepción del cine y este se convirtió en objeto de estudio. Se abren escuelas de cine, se publican estudios; en fin, se convierte en un arte prestigioso, deja de ser el espectáculo de ferias y barracones.

Existen tendencias muy marcadas, en las últimas décadas, en cuanto a la construcción en abismo, al cine que refleja el cine, a la literatura que representa la propia literatura. Por ejemplo, en el libro de Roberto Bolaño *La literatura nazi en América Latina*, hay todo este conjunto de entradas sobre escritores que en realidad nunca existieron, y me parece que es la misma sensibilidad que uno encuentra en los falsos documentales, también conocidos como *mockumentaries*. *Forgotten silver* de Peter Jackson trata de un tipo neozelandés que fue el “verdadero” fundador del cine. ¿Crees que los mismos procesos estilísticos en el cine se dan también de forma simultánea en la literatura?

Lo que ahora se llama la autoficción o la literatura en la que el autor cuenta su vida, o simula que lo hace rompiendo tanto el pacto autobiográfico como el ficcional también es hoy una práctica cinematográfica.

Creo que se han acabado los tiempos del estudio que se ciñe solo al texto, que se reduce a su inmanencia. El dialogismo bakhtiniano es una categoría bastante útil y nos saca de este odioso concepto de categoría de la originalidad del autor, del autor como un ser superior, como un genio creador. Así, se ve la obra como parte de una construcción permanente.

En el caso del cine hay una infinidad de películas en las que el director se autorrepresenta. Desde Michael Moore hasta Sarah Polley.

Cuando vimos *Las historias que contamos* de la canadiense Sarah Polley todos salimos desconcertados porque lo que parecía auténticamente documental fue algo en parte montado. Y eso Jorge Luis Borges lo hizo hace mucho tiempo. Él es el maestro del intertexto. Su obra es una ficcionalización de la teoría intertextual, dado que rechaza la idea de la originalidad y considera que una copia fiel es imposible porque un mínimo cambio da lugar al nacimiento de otro texto. Por ejemplo, en un cuento como *El otro* Borges aparece como un hombre mayor que se encuentra con otro Borges, él mismo, pero joven.

En *El mal de Montano* de Enrique Vila Matas aparece un sujeto que cuenta su historia en el primer capítulo, mientras que en el segundo capítulo el narrador dice “el personaje del primer capítulo no soy yo”. Este asunto de cuestionar el “yo” que aparece proyectado en la obra como si fuera el “yo” autor es un acto que aparece también justamente en *Las historias que contamos*.

Muchos estudiosos del cine han tomado con absoluta certeza ideas que se han ido desmoronando. Como por ejemplo, que el cine no puede expresar el mundo interior, o que solo es bueno para representar la acción, o que no se pueda adaptar una obra como el *Ulises* de James Joyce o que no puede realizar juegos narrativos como el que realiza Vila Matas. El problema más bien pasa por la capacidad creativa y de innovación.

Quizá antes de Orson Welles nadie pensó que alguien pudiese desordenar tanto la narración de una historia, o que podía incluir tantas voces narradoras. Yo veo un montón de películas que me hablan perfectamente del mundo interior del personaje y a través de recursos como la voz en *off*, como lo hace Martin Scorsese en *El lobo de Wall Street*. Me encanta lo que está pasando, que estas “verdades” dichas con autoritarismo hace treinta o cuarenta años se desmoronen ante los hallazgos que realiza la propia práctica del cine; directores, guionistas, fotógrafos, editores, que no cesan de arriesgar —no todos, claro— e innovar.

Pensemos en David W. Griffith, por ejemplo, cuando se le ocurrió contar dos secuencias separadas a través de un montaje paralelo en *El nacimiento de una nación* para mostrar la angustia de la espera de una mujer que no sabe que su marido se encuentra naufrago en una isla. Eso no se puede hacer, le dijeron los productores, nadie lo va a entender. Y se entendió y desde entonces fue una forma convencional de montaje narrativo.

BAJA FIDELIDAD

En las adaptaciones de la literatura al cine, si recordamos los casos en que se ha querido adaptar *Don Quijote de la Mancha*, estamos frente a situaciones en las cuales ante una obra tan inmensa resulta absurdo hablar de una búsqueda de fidelidad.

Aquí se aplican muy bien las teorías de la intertextualidad y del receptor. Cada lector tiene una particular aproximación al texto, una interpretación, una "lectura". Hay temas que le interesan más y otros menos. Y esa lectura personal puede cambiar a lo largo del tiempo. ¿Por qué es tan distinta *Madame Bovary* de Vincent Minnelli, del año 1949, y *Madame Bovary* de Claude Chabrol, del año 1991? El libro es el mismo, pero las películas son muy distintas porque pertenecen a épocas diferentes y por lo tanto implican modos de interpretación distintos. Desde esa perspectiva, estudiaremos y entenderemos mejor las adaptaciones.

Claro, la obra literaria es un insumo para crear algo totalmente distinto en el cine.

Creo que eso es lo que fastidia a muchos y sobre todo en otros tiempos. La obra literaria no es un objeto al que tengamos que rendir pleitesía. Es un punto de partida. ¿Por qué debo tratar con reverencia una novela canónica? En el caso de las adaptaciones, una novela consagrada funciona como punto de partida del mismo modo como una considerada "menor".

Eso hace recordar lo que hizo Gus Van Sant en su *remake* de *Psicosis*. Intentó hacer una copia prácticamente literal y el

resultado fue absolutamente insatisfactorio.

Ese caso me gusta mucho porque demuestra lo que decía Borges, y más tarde las teorías intertextuales, que la copia es imposible. *Psicosis* de Gus Van Sant termina siendo muy diferente a la original por más que la haya "copiado" plano por plano e incluso utilizado el mismo guion.

Casi en contraposición al caso de *Psicosis*, tenemos la adaptación de Baz Luhrmann de *Romeo y Julieta* (1996). Una cinta muy curiosa porque cuenta la historia creada por Shakespeare pero contada a partir de los parlamentos originales y a la vez plasmada con las imágenes de un mundo contemporáneo.

Esas son nuevas posibilidades. Es una visión demasiado estática aquella en la cual la obra es un texto cerrado que posee una esencia, algo que le es intransferible y que a las películas no les queda más que ser "fieles" a esa "esencia". Una obra cambia con el tiempo, con el paso de la historia no es la misma. *El Quijote* que leyó alguien contemporáneo de Cervantes no es el mismo *Quijote* que lee alguien en la actualidad. Las lecturas, el contexto, nuestra formación e intereses, las relaciones intertextuales que se entretejen determinan lecturas diferentes.

El lector de la época en que apareció *Don Quijote de la Mancha* entendía muy bien las referencias a los textos de caballería medievales, situación distinta a la del lector contemporáneo, que puede disfrutar de la obra de Cervantes sin haber leído *Amadis de Gaula*. Pero otro factor interesante es el del llamado "precinema", que refiere a aquellas obras literarias que anteceden la experiencia cinematográfica, y que es precisamente lo que ocurre con el *Quijote*, en aquellos pasajes en los cuales se narra con mucho detalle lo que los personajes ven o escuchan.

Muchos escritores del siglo XIX querían escribir, digamos, con imágenes. Es muy conocido el deseo de Conrad: "My task is by the power of the written word to make you hear,

"Para la novela es un logro poder ser visual, para el cine es apenas el inicio, pues la imagen es su punto de partida."





to make you feel—it is before all, to make you see”. Y lo pensó e intentó muchos años antes de que el cine se inventara; es decir, no necesitaron que este apareciera para considerar que era posible una “escritura visual”. Muchos críticos valoran una novela por su capacidad de evocar imágenes; pero no hay que olvidar que lo que para la novela es un logro (poder ser visual), para el cine es apenas el inicio, pues la imagen es su punto de partida.

En efecto, hay un procesamiento de recursos que no son exactamente los mismos aunque son semejantes. En *El Quijote* o en *Tristram Shandy* de Laurence Sterne el relato se interrumpe o es objeto de insertos variados (otros relatos, páginas vacías o dibujos), y podemos encontrar mecanismos similares en cines como el de Jean-Luc Godard o Quentin Tarantino, en lo que se altera la linealidad del relato de modo muy lúdico.

Godard puede presentar una película casi como si fuera un libro. Coloca textos en la pantalla, mientras que Lars Von Trier en *Dogville* o Wes Anderson en *Los excéntricos Tenenbaum* dividen las películas en capítulos, al modo de un libro. Yo creo que cada vez hay más formas de expresión, ahora que los costos se han abaratado. Las posibilidades de experimentación van a llevar a una hiperinflación de novedades.

¿Qué te parecen las adaptaciones que se han hecho de las obras de Shakespeare? Su dramaturgia ha sido una fuente interminable para el cine.

Se han experimentado desde muchos caminos, en unos en los que se mantiene el texto teatral tal cual o en otros en los que el Akira Kurosawa de *Ran* hizo algo totalmente distinto, pero que posibilita muchas lecturas. Ya cité a Orson Welles, pero lo repito porque resume muy bien una postura sobre las adaptaciones: “Si no tienes nada nuevo que contar de una novela que has leído, entonces para qué la haces”. Pedir fidelidad a una adaptación es, más que imposible, inútil. Sería, si fuera posible, como una comida recalentada: más de lo mismo pero aburrido. ◻